Creuse, la Colonne !

Par Claude THIS
Psychanalyste

« L'objet regardé, il faut l'inventer »

« Un artiste ou un philosophe en a le droit, c'est même peut-être son devoir que de sortir l'objet du passé, de son temps, pour le faire vivre à partir des questions d'aujourd'hui ». Cette réflexion de Daniel Arasse, analysant la démarche classique du travail des historiens d'art, vise « l'anachronisme » qui caractérise leurs analyses[1]. Car toute œuvre d'art mélange les temps, ce qui relève, par définition, d'un processus anachronique.
Daniel Arasse, averti des avancées de la psychanalyse avec Freud et Lacan, n'a pas l'illusion de pouvoir dévoiler quelque chose de l'ordre d'un « inconscient du tableau ». Pourtant il interroge, selon le mode de l'interprétation des rêves, « l'élaboration du message à l'intérieur du tableau ». Il initie une nouvelle approche, une autre façon de regarder, et c'est ainsi que lui vient l'idée d'une « iconographie des associations d'idées ». Il donne ainsi à ses recherches une ouverture qui prend en compte la fonction de recoupement et de nœud qui structure les œuvres d'art prises dans les rets de l'*extime* et de l'intime, du public et du privé[2].
C'est dans cet esprit que je veux aujourd'hui aborder le thème de ce colloque : *Architecture et psychanalyse*. Vaste programme ! Je me limiterai en choisissant un élément d'architecture : la colonne. Unique ou démultipliée, la colonne, érigée par principe, nous conduit à repérer deux mouvements contradictoires : une élévation dont la ruine témoigne de la chute. Mouvement profondément humain, inscrit au plus près dans le corps de l'homme et de sa psyché, et dont les échos se font entendre dans l'opposition freudienne : pulsion de vie, pulsion de mort. Ainsi, le titre que j'ai proposé à notre réflexion d'aujourd'hui : « Creuse, la colonne ! », s'appuie sur l'idée contestataire que tout ce qui pourrait sembler être le fondement de stabilité que la colonne assurerait aux constructions de l'architecture, de la sculpture ou du tableau du peintre est à repenser.

Avec Courbet

Pourquoi Courbet ? Ce n'est ni un architecte ni un sculpteur. Contrairement aux grands artistes de la Renaissance, qui étaient peintre, sculpteur, architecte, metteur en scène, comme le fut par exemple Le Bernin. Pourtant, la production artistique de ces artistes polyvalents était cependant déjà tributaire de la politique de l'époque, dominée par les ambitions du pouvoir papal.
A l'époque de Courbet les commanditaires ont changé et le statut de l'artiste s'est profondément modifié[3]. Il s'autorisa à se dégager des dictats des tout-puissants responsables politiques de la Culture. Ce qui n'empêcha pas en juin 1871, qu'il soit condamné pour avoir participé à la Commune de Paris, ultime des Révolutions françaises du XIX^{e} siècle (après celles de 1789, 1830 et 1840). Avant les événements tragiques de la Commune, l'engagement politique de Courbet s'était déjà manifesté quand il refusa publiquement la légion d'honneur ; mais l'épisode de la démolition de la colonne Vendôme devait rendre célèbres ses options politiques. Il paya cher ce moment d'euphorie et ce geste hautement symbolique. Après son incarcération à la prison de Sainte Pélagie, le fisc lui réclama les frais de la restauration de la colonne. Ruiné, il finit par s'exiler en Suisse pour échapper à ses créanciers.
Voici donc une colonne mise à bas. Ce monument avait été érigé par Napoléon 1er en souvenir des conquêtes de la Grande Armée — « monument odieux aux yeux de la démocratie européenne » —, selon les propres termes de Courbet. En fait, le déboulonnage de la colonne nous montre un cylindre torique, creux, qui s'effondre morceau par morceau.

---

[1] Daniel Arasse, pp. 145 et 204, in *Histoires de peintures*, Éd. Denoël, Paris 2004.
[2] Jacques Lacan, p. 224, in *Le Séminaire*, *livre XVI*, *D'un Autre à l'autre*, Éd. Seuil, Paris, 2006.
[3] Gustave Courbet, in Catalogue de l'*Exposition Gustave Courbet*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 13 Octobre 2007 — 28 Janvier 2008, Éd. RMN.

Mais Courbet est avant tout peintre. Dans ce domaine, il se pose aussi comme révolutionnaire, en rupture avec le romantisme et la peinture d'Ingres et de Delacroix. Certaines de ses toiles revendiquent d'être des *Manifestes*. C'est dans l'une d'elles, *L'atelier du peintre (1855)* que je vais repérer comment la lumière est utilisée pour « charpenter » le tableau structuré par deux colonnes de lumière. Courbet présente *L'atelier du peintre* comme « une allégorie déterminant une phase de sept années de ma vie artistique ». Il dit aussi : « C'est l'histoire de mon atelier, ce qui s'y passe moralement et physiquement. C'est passablement mystérieux, devinera qui pourra ».
Ce qu'on peut y deviner, grâce à la façon dont le peintre compose son tableau avec les éclats de la lumière, nous mène à dégager deux choses. Tout d'abord le rapport de Courbet à l'autre, le double, l'ami dont il fait son égal. Qu'on se rappelle la toile intitulée : *Bonjour Monsieur Courbet*, ou *La Rencontre* (1854). D'une toile à l'autre, et plus spécialement en se rapportant aux autoportraits, on peut suivre le peintre pris dans cette dialectique. Il suffit de repérer comment l'opposition des couleurs dans le motif de la rayure est le *détail* qui permet d'étayer cette remarque[4]. Laissons de côté cette histoire de double, mais nous savons, à travers la littérature et l'analyse qu'en a faite Freud, que c'est toujours la mort qui résout l'énigme impossible proposée par la présence du double.
Revenons au *détail.* Le motif de la rayure, nous le repérons dans le col de l'habit du peintre, qui est ici un autoportrait, et dans celui de son ami, Alfred Bruyas que nous apercevons dans la petite foule de droite. C'est aussi dans l'amas des voiles tombés au pied du grand modèle féminin, que l'on remarque une étoffe rayée qui *serpente* au gré des volutes d'un ruban. Cet amas de tissus sert de socle à cette superbe figure qui s'érige derrière l'artiste occupé à peindre un paysage. Inondée de lumière, telle une cariatide, la place qu'elle occupe dans la toile, peut-elle évoquer l'idée d'être en position de soutenir l'idéologie *réaliste* revendiquée par cette toile ? La présence d'un modèle nu n'a rien d'exceptionnel dans l'espace d'un atelier ouvert « au monde ». Par contre on peut s'interroger sur le fait qu'elle n'est pas le *sujet* de la peinture de l'artiste au travail. Alors, est-ce ce qu'elle montre de sa beauté sexuée qui est en jeu ici ? Une autre femme, vêtue de rayures, nous intrigue aussi. Son geste de profil, sa silhouette, font de l'ombre sur la deuxième colonne de lumière qui charpente le tableau. L'attitude de cette figure évoque celle de la jeune femme qui s'appuie sur une stèle, dans la peinture romaine des Noces Aldobrandines. La très grande culture de Courbet permet de penser qu'il avait pu admirer cette peinture romaine à la Bibliothèque de la Cité du Vatican. A moins qu'il n'en est eu connaissance par les copies faites par des peintres célèbres tels que Rubens, Van Dyck, Pierre de Cortone, ou Poussin[5].
Il s'agit ici des préparatifs d'un mariage. Ce thème trouve un singulier écho lorsque l'on regarde l'étrange toile vendue, après la mort du peintre, sous le titre: *La Toilette de la mariée.* C'est pour ne pas effrayer les acheteurs potentiels qu'on avait ainsi changé le véritable titre de l'œuvre donnée par Courbet *: La Toilette de la morte*. Or justement, celle qui ne se maria jamais c'est la première sœur de Courbet, morte à l'âge de treize ans, quand lui-même en avait quinze. La première toile de Courbet *Portrait de jeune garçon* est datée de cette même année, c'est la première œuvre que nous connaissons de lui.
C'est grâce à *la construction* qui s'appuie sur la distribution des aplats de peinture qui renvoient fortement la lumière que le tableau livre les enjeux qui soutiennent son intérêt. Érigée dans la verticalité des faisceaux lumineux, la Femme qui se dresse éblouit pour mieux dissimuler l'angoisse qu'elle suscite aussi. Beauté, sexe et mort, tels sont les dessous de son image (n'oublions, pas au passage, l'analyse freudienne de la tête de Méduse).

Du côté de l'art conceptuel.

Quand la ville de Hambourg se propose d'édifier un monument dédié à la mémoire des victimes des crimes nazis, elle retient la démarche conceptuelle de deux artistes, un allemand et une juive. Jochem Gerz et Esther Shalev Gerz relèvent alors le défi de représenter l*'infigurable* d'un tel projet. Comment marquer la limite extrême d'où nous serait renvoyé notre désir de voir quand cette limite touche à l'horreur de la destruction la plus extrême, comme ce fut le cas à Auschwitz ?

---

[4] Claude This, p. 233, La cause freudienne n° 70, Le rapport sexuel au XXI[e] siècle, Navarin Éditeur — Rais de lumière dans la peinture de Gustave Courbet n° 4 — « Horizon n°47, « Gustave Courbet : histoire de colonne », in Revue de L'Envers de Paris.
[5] *La peinture romaine*, p. 31, Éd. Skira, 1953.

Les deux artistes créent une œuvre qui s'adresse à n'importe quel passant de la rue et lui demande d'être partie prenante de leur œuvre par un geste d'écriture, une signature ou tout autre marque de leur participation.
Décrire le monument de Harburg, c'est raconter son histoire, car aujourd'hui il ne reste plus qu'une plaque à l'emplacement de la colonne disparue dans le puits où elle s'est enfoncée. Sur cette plaque on peut lire : « Le jour où elle aura disparu, l'emplacement du monument de Harburg sera vide, car rien ne peut à la longue se dresser à notre place contre l'injustice ». Édifiée dans un parc public, à la croisée des grands axes de la ville, la colonne se dressait initialement à 12 m. de haut. Sa section carrée était de : « 1m. X 1m. ». Un mode d'emploi accompagnait le monument. Des stylos étaient mis à la disposition du public pour qu'il se manifeste par une inscription sur les parois de la colonne qui étaient enduites d'une mince couche de plomb Quand les quatre faces étaient couvertes d'écriture, la colonne était enfoncée dans le sol d'une profondeur de 1m. 40. Et ceci jusqu'à sa disparition totale. Dans de nombreuses langues, au moins 60.000 personnes ont écrit. Les ratures perçaient parfois le plomb de couverture et laissaient transparaître la pierre. « C'était très beau à voir… comme un tableau de Cy Twombly »[6]. Ce fut un réel « ravinement de l'écriture », selon les termes de Lacan[7].
La colonne a fini par disparaître, enterrée dans le puits où elle s'enfonçait. Il n'en reste que la place qui marque le lieu vide de son absence. Depuis Auschwitz, rien ne peut être représenté qui pourrait nous donner un savoir sur ce moment où la destruction de l'autre voulait être totale. L'idéologie nazie prétendait aussi supprimer tous les témoignages qui font de nous des humains, des êtres de paroles, avec un nom patronymique et un ancrage dans un monde soumis à un ordre symbolique dont chaque langue, chaque écriture témoigne spécifiquement.
Pour réaliser l'élévation de la colonne et la mise en scène de sa chute dans un puits, la coopération des architectes fut nécessaire. Maîtriser la chute est aussi essentiel que le geste d'écriture dans cet « événement » artistique qui suscite et témoigne d'un moment de cohésion entre les humains qui s'allient contre le fascisme. Ce moment éphémère est relayé par la pérennité de l'écriture qui prend en charge la mémoire de l'événement.

Deux puits, deux colonnes de larmes

Parce qu'une famille n'a pas oublié, parce qu'un homme a réussi à échapper à la rage de ceux qui se savaient perdus, parce qu'il reste un devoir de mémoire à accomplir envers les victimes d'un crime des plus horribles, deux colonne s'élèvent dans un coin perdu de la région de Bourges. Deux colonnes qui témoignent du massacre de 36 juifs précipités vivants dans deux puits, en représailles à l'action précipitée de la Résistance qui après avoir investi la ville de Bourges dût se replier.
C'est au sculpteur Georges Jeanclos que ses cousins germains vinrent demander un monument. Laissons parler l'artiste :

> « Dans la forêt de Guerry… s'élèvent deux colonnes de larmes surmontées de chapiteaux. Elles encadrent, comme les rouleaux de la Thora, les noms des victimes d'un crime perpétré en 1944. J'ai voulu modeler cet instant si bref où les corps précipités de force basculent et commencent leur chute horrible. Ils ont pénétré vivants, la tête en bas, dans ce cylindre noir où brillait dans le fond un peu de ciel glauque. Les uns après les autres, désarticulés, ils s'entassent au fond du puits. Certains gémissaient encore avant la grêle de pierres qui les achevait. Ils avaient pour seul crime d'être nés juifs. Gageure extrême pour le sculpteur : donner à voir la chute ».

Et quand il faut défier la pesanteur, écoutons encore le sculpteur :

> « Tout s'écroule autour de moi. Rien ne tient. Les figures s'effondrent dans ce fut de terre cuite où j'ai modelé des larmes. Je cherche à consolider ces corps estompés. Ils se décrochent très vite pour s'écraser à mes pieds. Je voulais vaincre cette attraction et suspendre l'horreur. La matière m'échappe »[8].

---

[6] Claude This, *Figures de l'art n°3* 1997-1998, « Mise en abyme de deux colonnes de la mémoire : la colonne de Harburg, le monument de Guerry, e t conférence au CID à l'École nationale supérieure des beaux arts de Paris ».
[7] Jacques Lacan, « Lituraterre », p. 17, in *Autres Ecrits* Éd. Seuil, Paris, 2001.
[8] Georges Jeanclos, in *Entretiens à l'École Nationale Supérieure des Beaux Art de Paris*, 10 janvier 1994, 6 juillet 1995.

Il n'y eut pas de témoin à l'agonie de ces otages mais ce sont des traces de sang, repérées sur la margelle de deux puits, qui alertèrent ceux qui s'étaient mis à la recherche des restes du crime, dans les fourrés de la forêt.
En interrogeant les dictionnaires, *agonia* c'est la « stérilité », *agonos* c'est « alpha-privatif », et *gonos* c'est « l'engendrement ». *Agonos*, c'est le non-engendré mais au sens actif : « celui qui n'engendre pas », « l'infécond », « le stérile ». La fin de la race c'est donc l'agonie.
Pour ce monument commémoratif, l'œuvre figurative du sculpteur et l'écriture de la liste des noms des victimes participent à la survivance de cette terrible donnée de l'histoire.

Quand l'écriture célèbre « les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible ».
C'est en ces termes que Lacan rend hommage à l'écriture du poète[9].
Que l'écriture soit liée à l'édification de la stèle funéraire, Jesper Svenbro, dans un article érudit, nous le démontre en se référant à des textes anciens[10]. Il nous rappelle que dans le monde grec (V^{e} siècle avant J.C.) ce sont les jeux de lettres qui, du nom de l'ancêtre à celui de ses descendants, permettent de perpétuer le souvenir dans une perspective d'immortalité. Mais quand il n'y a pas eu d'enfant pour assurer cette survie espérée, alors le lecteur du monument funéraire, par sa lecture, donnera une postérité à celui qui, pour cela, a érigé une stèle où est inscrite une épitaphe. Jasper Svenbro donne l'exemple de l'épitaphe de *Parthénia* (début du V^{e} s. av. J.C.) :

> « Je suis le tombeau de la fille de Nady le Corien. Toi qui passes, arrête-toi et pleure. Je suis la stèle et le tombeau de sa fille qui perdant la fleur de sa jeunesse mourut fille unique (monogenes) de son père… ».

C'est donc au lecteur que revient la fonction de transmission. Car aucune descendance n'assurera la survie de son nom :

> « Ce n'est pas que la stèle funéraire remplace le défunt ou la défunte, mais chaque lecteur qui s'arrête devant elle fera retentir un nom propre qui conformément à l'onomatothèse grecque est porteur d'un souvenir ancestral. De ce point de vue, la stèle tient lieu d'enfant : celui qui à haute voix lit le nom inscrit sur la stèle fait la même chose que celui qui prononce le nom d'un enfant vivant. Que le (re)nom résonne ! ».

L'objet regardé, il faut l'inventer

Cette réflexion, glanée dans l'interview d'un chorégraphe, vient confirmer la nécessité pour le spectateur de participer au travail des créateurs. Regarder, écrire, lire, donner de la voix, c'est l'engagement requis de ceux qui se confrontent au travail des artistes. Mais parfois il est nécessaire aussi de déambuler. C'est pourquoi ma dernière référence à propos des colonnes concernera l'angoisse qui peut saisir le spectateur à qui l'artiste demande de « jouer le jeu » en pénétrant dans son œuvre.
C'est à Bilbao, au musée Guggenheim, que l'on peut vivre une curieuse expérience dans la magnifique installation de l'artiste californien Richard Serra.
« Dans ce qu'il a nommé *la grande nef*, il a d'abord installé *Snake* (Serpent) en 1997, œuvre de 31 mètres de longueur sur 4 mètres de hauteur, lourde de 180 tonnes, (et) rejointe en 2004 par sept sculptures colossales, qui lui furent commandées pour composer son œuvre monumentale *The Matter of Time* (La Matière du temps)… Lorsque le visiteur parcourt les sculptures, celles-ci se transforment d'une manière imprévue, créent une sensation vertigineuse et inoubliable d'espace en mouvement… »[11].
Un avis prévient les visiteurs car la promenade qui est proposée entre les parois plus ou moins incurvées, et plus ou moins verticales, de sections de cônes et de cylindres peut angoisser. Tout est rigoureusement calculé et agencé selon une topologie torique. Des épures graphiques sont exposées à l'entrée de l'exposition.

---

[9] Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », p.191, in *Autres Écrits*, Éd. Seuil, Paris, 2001.
[10] Jesper Svenbro, « L'enfant, le palmier, et les lettres phéniciennes », in *Deuil d'enfant, Revue Littoral*, Hors série, nov. 1995.
[11] Connaissance des Arts, Musée Guggenheim Bilbao, p. 44.

Il s'agit donc d'une aventure dans laquelle certains peuvent se sentir oppressés, pris de vertige ou de panique. Et mieux vaut alors pour eux regarder l'œuvre de loin ! Mais cela ne remplacera pas l'expérience esthétique à laquelle l'artiste les a conviés.

Une expérience, c'est ce que je vous ai proposé en vous conduisant d'une colonne à une autre, au gré d'un choix dont l'anachronisme n'est pas exclu, mais pas dénué de mes propres associations d'idées ! C'est ainsi qu'on peut mieux cerner « l'inattendu » qu'il faut espérer découvrir dans chaque création d'art. Et c'est ainsi que nous avons trouvé en chemin l'ineffable de la beauté et l'horreur qui se dissimule dans ses plis. Cela laisse pourtant encore au poète le plaisir de dire les mots qu'il faut pour border l'indescriptible, l'impossible objet à regarder en face. C'est peut-être pour cela que Courbet a introduit Baudelaire à l'extrémité gauche de *L'atelier*. Le poète est assis, un livre ouvert sur les genoux, et ce livre est en pleine lumière !